

LA TRAYECTORIA POÉTICA DE ADOLFO ALONSO ARES

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
UNIVERSIDAD DE LEÓN

En el prólogo de sus *Vidas imaginarias*, libro al que Borges consideraba de imprescindible lectura, Marcel Schwob escribe: “El arte se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales; no describe más que lo ideal, no desea más que lo único. El arte no clasifica: desclasifica”. Y lo que hacen los manuales y las antologías es ir en contra de la operación artística, porque la reducen a simple clasificación. Todo escritor forma parte de una situación colectiva, que le viene dada y que él no escoge. Así pues, no debe confundirse el punto de partida con la aventura personal. El grupo sería comparable al conjunto de corredores que se sitúan en la línea de partida y después se produce la única aventura del escritor: la larga soledad del corredor de fondo. Por otra parte, el grupo sirve en muchos casos para sustituir la teoría de las generaciones, que si en ciertas épocas tuvo alguna razón de ser, como sucede al estudiar a los escritores del 98 o del 27, a partir de los años cincuenta se ha convertido en una especie de comodín crítico que resulta válido para todo. Al hablar de generación se busca casi siempre un determinante histórico profundo, que para los escritores españoles que se dan a conocer a principios del siglo XX fue la pérdida de las últimas colonias, para los del 27 la dictadura de Primo de Rivera y para los que escriben a partir de 1939 el condicionante de la guerra civil. Sin embargo, los “tiempos oscuros”

de la postguerra quedan ya lo suficientemente lejanos como para poder esperar de ellos cierta iluminación.

La obsesión del siglo XIX con el compromiso ideológico de la historia siguió teniendo bastante importancia en el pensamiento político del siglo XX, particularmente en la etapa de la poesía social, pero en la segunda mitad de dicho siglo, sobre todo a partir de la fecha clave de 1968, se aprecia cierta voluntad de cambio, visible en el desarrollo de las potencialidades individuales, orientadas hacia una transformación del orden burgués. Porque la revolución cultural de los años sesenta, algunos de cuyos síntomas aparecen en la emancipación imaginativa de la propuesta *hippy* o en los recitales poéticos de la generación *beat*, aunque terminó en fracaso, entre otras cosas porque era muy difícil ser *hippy* sin el apoyo económico de los padres, al menos cambió ciertos valores de la sociedad occidental, la marginación de los desheredados, como las minorías étnicas o los *gays*, la liberación de la mujer, la crítica al monopolio de la razón, que conforman una contracultura basada en formas de vida al margen del orden establecido. Si se rechaza algo es para cambiarlo, para ofrecer una propuesta de vida nueva. Desde la actividad contestataria de la contracultura en la década de los sesenta hasta la globalización de la postmodernidad a finales de los ochenta, en que tiene lugar la caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética, lo que subyace a lo largo de estos años tan complejos es un discurso plural y multiculturalista, cuya matriz es la relación con el otro.¹

Entre tanto, ¿qué es lo que pasó en España con esta contracultura y con los jóvenes alejados de los círculos de poder? No hay que olvidar, en este sentido, el concepto de *aura*, formulado por W.Benjamin en la década de los cuarenta, consistente en la atmósfera que envuelve al escritor y que, aunque éste no sea consciente de ella, actúa por impregnación. Para un poeta joven en la Astorga de los años setenta, la emancipación, en un contexto ético y político, cede su lugar a la supervivencia, por lo que, en el caso de Adolfo Alonso Ares, habría que hablar más de inocencia que de inconsciencia, de un caminar entre las sombras en busca de tantas presencias ya no vivas, pero reales en su escritura. Así aprendió el poeta a mirar el mundo,

¹ Para una visión del “contradictorio” siglo XX, al que Luis Racionero ha sintetizado con la fórmula “progreso en lo tecnológico, decadencia en lo moral”, véase su estudio, *El Progreso Decadente. Repaso al Siglo XX*, Madrid, Espasa, 2000, p.13. En cuanto a la situación de España durante esta época, remito al trabajo de J.Tusell, *Historia de España en el Siglo XX*, Madrid, Taurus, 2007.

buceando en las aguas de la memoria y el olvido, pues no es posible el conocimiento sin la ingenuidad de la mirada. Naturaleza perdida en el ideal de la memoria, que al darle forma se humaniza. Sus ojos siguen abiertos con la misma ingenuidad del niño (“Siempre al mundo viejo / -trabajo y fatiga- / el niño lo salva / con sus ojos nuevos”, había dicho Antonio Machado), en busca de la inocencia. Y la aventura de la poesía, arte fatalmente individual, comienza con la apertura del mundo, en aquellos poemas de la prehistoria poética, donde la voz empieza a formarse y adquiere su permanencia. A ese momento inicial de persistente lectura, en el que el poeta alterna la poesía clásica de san Juan de la Cruz y Quevedo con la más actual de Juan Ramón y Cernuda, pertenecen, entre otros, el recital poético de *I Noches Poéticas Astorganas*, ofrecido el 26 de agosto de 1985 en el *Centro de Estudios Astorganos* “Marcelo Macías”; “*Eternas lejanías...*”, colección de 47 poemas aparecidos en el número I de la revista *Fuenteencalada*, correspondiente al año 1987; y *Poemas del cobre y de la hierba*, integrado por 42 poemas dentro de la misma revista, número IV, enero-diciembre de 1990. Respecto al primero, habría que destacar el poema que va en quinto lugar, donde se aprecia ya esa particularización de los sentimientos abstractos, ese lenguaje de la hospitalidad o de la acogida, que va a ser característico del poeta astorgano:

Las campanas adoraban a los dioses
arrojando a los senderos sus gemidos,
y dejando repetir el eco al viento.

Muchas veces escuché desde la alcoba
5 los ruidos de la noche.

El paisaje se paraba cada tarde
para verse reflejado en la laguna.

Entre las ramas de los árboles se oía
pasar el aire negro de la muerte.

10 Los caracoles dibujaban espirales
por las piedras de las tapias olvidadas;
y volaban infinitas mariposas
a la luz de los faroles humeantes.

Y todos los ancianos caminaban lentamente

15 por el final del tiempo.

En el momento mismo en que algo comienza a existir, empieza también su tránsito hacia el final. Los hombres insisten en dar cuerpo y figura a la muerte, tal vez para atenuar su miedo a lo desconocido. Todo el poema parece girar en torno a la estrofa cuarta (“Entre las ramas de los árboles se oía / pasar el aire negro de la muerte”), en donde “el aire negro” tiende a hacer representable lo que no es. Además de la presencia de símbolos relacionados con la evolución de la vida, como “las campanas”, suspendidas entre cielo y tierra, “los caracoles”, que indican la renovación periódica, y el de las “mariposas”, fundado en la metamorfosis, aparece muy marcado el sentido de lo acústico (“dejando repetir el eco al viento”, “Muchas veces escuché”, “Entre las ramas de los árboles se oía”), como si la asociación de lo visual y lo auditivo buscara hacer familiar lo desconocido, lo que está al otro lado de la vida. En este sentido, lo que da unidad al poema no es el tiempo, que es siempre un filtro del recuerdo, sino la conciencia de la muerte, cuya representación es una forma de humanizar lo real. El hecho de que la muerte sirva para dar forma a nuestra fugacidad revelan que las formas necesitan el complemento de la palabra. Así se hace visible lo que no existe, pero es, objeto fundamental de toda poesía.²

Bajo la dignidad de lo efímero, fulgurando sobre el fondo de su pérdida, late aún un sentido de lo trascendente, el brillo de la sublimidad. Si la función del hombre es completar su destino de caducidad y muerte, la de la palabra es salvar del olvido los instantes plenamente vividos. Sin esa intemporal intensidad, la poesía es nada. Por eso, los poemas de *Eternas lejanías*, al hacer próximo lo lejano, intentando dar nombre a lo que no lo tiene, se revelan como único modo de existencia de la realidad. Así sucede en uno de los poemas más breves y enigmáticos del conjunto, donde la ceniza, resto del fuego transformador, va ligada al proceso de destrucción creadora que se opera en todo poema:

XXIII

² Sobre toda esa poética sombría de la caducidad, que halla plena manifestación en la época barroca, véase el estudio de G.Albiac, *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós, 1986. En cuanto a la mariposa como símbolo de transformación humana, tengo en cuenta, entre otros, el trabajo de R.Metzner, *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairos, 1988, pp.27-32.

Mi pequeño y querido poema,
algún día serás olvidado
y tal vez condenado a la hoguera:
arderás entre ramas de vid
5 y con hojas de higuera.
¿Dejará a tus cenizas el viento
reposar junto a mi calavera?

El tema de la calavera como objeto de meditación sobre la muerte está presente en los escritos de fray Luis de Granada, probable fuente de Shakespeare. De esta manera, el poema se inserta en una larga tradición elegíaca, donde el olvido, forma misma de la muerte, habita entre nosotros y nos afecta a todos por igual. El olvido es pérdida, pero en esa pérdida habita la nostalgia, derivada de un sentimiento de melancolía. Si el poeta bucea en el olvido, convirtiéndolo en materia de ensoñación, es para alcanzar un reconocimiento de la experiencia. De ahí que la interrogación retórica con la que finaliza el poema, en cuya pregunta se incluye ya la respuesta, haya que entenderla en función de las formas verbales en futuro que surcan el poema (“serás olvidado”, “arderá”, “dejará”), reveladoras de la certidumbre del cumplimiento, y de símbolos primordiales como el fuego, en cuya transformación se asocian la higuera y la vid para expresar la inmortalidad, y el viento, que nace del espíritu y engendra la luz. Considerado así el poema como el lugar de las transformaciones, lo que persiste es la memoria de un amor que tiene que morir para poder transmutarse en algo distinto, para ser inmortal.³

La poesía es una exploración en lo desconocido. El poeta busca siempre descifrar lo enigmático, la unidad primera que no se consigue recuperar, por eso el poema es, en gran medida, una frustración, algo no conseguido. La palabra, como la realidad misma de la que participa, aparece en continua transformación. Ese es el sentido de *Poemas del cobre y de la hierba* (1990), que llegan por vía natural, se establecen por parentesco con lo fecundante, según revelan los símbolos del cobre y de la hierba, de manera que los recuerdos y las

³ Respecto a la visión del olvido como ilusión de una victoria imposible sobre el tiempo, véase el estudio de H. Weinrich, *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela, 1999. En cuanto al fuego como símbolo de destrucción creadora, que afecta tanto a la experiencia amorosa como a la poética, remito al trabajo de G. Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992.

imágenes esenciales de la vida, al entrar en la poesía, forman parte de la materia del mundo. El poema empieza ahora a tener un sentido orgánico, de concentración en el interior de las cosas, siendo esa profundidad sustancial de la materia la que genera un ritmo natural, una persistencia de lo grave en la imaginación. Si la experiencia poética se caracteriza por una dialéctica de gravedad y ligereza, de lo que pesa y de lo que tiende al vuelo, la fuente de estos poemas está en la realidad del mundo en el que le ha tocado vivir al poeta, una realidad que lleva consigo y asume como propia. La presencia de la gravedad contiene aquí más que nunca el secreto de la levedad. De ahí que lo corpóreo sea signo de toda la materia de la que estamos tejidos, según se percibe en el poema “Mi piel”, donde el regreso al reino primordial de lo materno, ajeno al devenir de la historia, constituye el movimiento más propio de lo poético, pues lo que ocurre en la escritura es la experiencia de tocar el cuerpo:

MI PIEL

Mi piel remota, de la tierra madre
 es descendiente fiel, es hija suya,
 es color de lignito, de la hulla,
 del volcán, del ciclón, de la marea,
 5 es sabor de la mar y es compañera
 del cielo que en las noches estrelladas
 surge del mar profundo, de las hadas
 que habitan en la arena del desierto.
 Mi mundo es el lugar en donde habito,
 10 mi pueblo, mi rincón, mi sola casa;
 mi mundo simplemente soy yo mismo.

El cuerpo es un ser arrojado al mundo, encerrado en el límite del estar aquí y ahora, pero también el cuerpo, en cuanto da lugar a la existencia, es un espacio abierto, depositario de una lejanía, de un sentido universal, que lo hace nuestro. Al hacer de la piel un lugar de existencia, lo cual viene subrayado formalmente por la intensidad anafórica tanto de la forma verbal (“es”) como del adjetivo posesivo (“mi”), el hablante no hace más que potenciar el poema como lugar del canto. Dado que en lo moderno la noción abstracta de patria ha llegado a anular la concreta de lugar, no deja de resultar sorprendente que el poeta se identifique más con la viviente realidad del lugar que con la realidad retórica y falsificada de la patria, según vemos en los versos finales (“Mi mundo es el lugar en donde habito, / mi pueblo, mi

rincón, mi sola casa; / mi mundo simplemente soy yo mismo”), siendo el lugar el centro sobre el que se circunscribe el universo. Además, la igualdad de universo y lugar, fundamento de toda esa visión de lo humano, tiene mucho que ver con la naturaleza misma de la escritura, que se dirige desde el aquí mismo hacia un más allá lejos. Hace falta, pues, escribir desde ese cuerpo o piel que cada uno tiene, desde ese fragmento donde el lenguaje toca el sentido. En el fondo, la propuesta del poema es que la escritura es cuerpo y que el cuerpo, como lugar del mundo, es lo que trata de tocar la palabra.⁴

Transcurrida la etapa de formación inicial, la llamada prehistoria poética, que tiene más importancia de lo que una primera lectura pueda dar a entender, entre otras cosas porque alude al tiempo en que la escritura empieza a formarse, aparece ya un discurso nuevo, que permite decir por primera vez aquello que había sido ya dicho, partiendo de su inserción en lo real, y que va a ser característico del poeta astorgano. En este sentido, conviene recordar que hay dos tipos de poetas: aquellos que trabajan constantemente su obra por dentro, reduciéndola sin cesar en constantes transformaciones, y los que apenas vuelven sobre lo escrito, porque su concepción de lo poético es partir siempre de cero. A los primeros pertenece Adolfo Alonso Ares, profundamente enraizado en una tradición viviente, la de la armonía con la naturaleza, y cuya escritura trata siempre de transformar lo natural en artístico. Se ha dicho acertadamente que la tradición es el estilo. El de Alonso Ares, sin abandonar las circunstancias de su época, hereda un simbolismo más antiguo: el del sentido religioso, que busca la unidad en la diferencia.

Debido a este sentido de dependencia de lo real, que implica a la vez *atención* y *aceptación*, resulta bastante difícil establecer fases o etapas en su trayectoria poética, toda ella marcada por una larga búsqueda de analogías y recurrencias, salvo ciertos cambios de escritura que se producen en momentos determinados. Uno de ellos tiene lugar hacia 1995, cuando el poeta astorgano, después de haber explorado ciertos territorios de creación, a través de su sentido último y mítico, como vemos en el *Libro de las brujas y los habitantes de las*

⁴ Para una visión del cuerpo en la civilización occidental, que según Octavio Paz ha discurrido, en gran medida, bajo el signo del *no-cuerpo*, véase el estudio de Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003. Respecto a la noción de lugar en la tradición literaria española, con ejemplos tan representativos como las *Coplas* de Manrique o el *Quijote* de Cervantes, tengo en cuenta el ensayo de J.A. Valente, “El lugar del canto”, en *Las palabras de la tribu*, México, Siglo XXI, 1971, pp.16-19.

sombras (1994), encuentra su debida voz, sostenida en la intimidad, y empieza a darnos con ella algunas de sus relaciones fundamentales. Esto ocurre en *Un renglón infinito* (1998), libro con el que el poeta obtuvo el accésit del Premio de Poesía Rafael Alberti 1996 y donde la escritura, según anticipa el título, muestra su realidad virtual. Al término del poema inicial en prosa, el único que aparece sin numeración y sirve de introducción al conjunto, nos dice el hablante: “Tal vez en un susurro que convierte el jazmín en esencia yo suspire”. Para suprimir la acumulación de realidad hay que volver a un antes del lenguaje, al silencio, germen de toda posible escritura. Por eso, uno de los poemas nucleares del libro es el que lleva por título “Me gusta el silencio”, donde la estética de lo nimio descubre un sentido de universalidad, una aspiración a representarlo todo:

II

ME GUSTA EL SILENCIO

A veces me gusta entrar en la penumbra del dormitorio
y escuchar el latido de las cosas.
Quedarme con el latido de las cosas pequeñas
que hay sobre los muebles
5 y deshojar los muebles como árboles
como campos extensos de otoños que me invaden.

A veces me gusta vivir sobre el silencio
de mi dormitorio
y mirar desde el espejo de la cómoda.
10 desde la ventana de la cómoda
para ver el paisaje desolado, abatido
en un campo de sueños y figuras.

Probablemente estén aquí, cerca del humo.
de los libros,
15 de las estanterías,
todos esos silencios que se borran
cuando vuelan mis pájaros espesos:
los días de mis pájaros,
los días sin ventanas,
20 los días en que nacieron las figuras
y borraron los siglos
como penumbra gris que nos conoce.

Por eso cuando veo que perdura la nieve
que la serpiente blanca del cielo de mis hijos
25 está junto a la mía, yo recuerdo en silencio
y abrazo poco a poco la distancia perdida
de un país de tejados.

Y luego, si acaricio la piel, siempre sencilla
de alguno de sus rostros
30 o si escucho la voz que me pregunta,
yo les cuento lo mismo que contaban
otros hombres ya muertos
una tarde muy larga ya casi en el otoño.

Ayer vi entre la tierra los huesos de los hombres
35 que conocí sentados en torno a la cocina
de una casa de piedra
y vino a mi memoria lo que voy a deciros
porque ellos lo soñaron:
era una vez el hombre y el fuego:
40 junto a él se escuchaba.

Yo no supe del tiempo,
mas el lugar exacto lo tengo dibujado
cerca de mi silencio cuando llegan las noches.

Una de las diferencias más ostensibles entre el poema extenso y el poema breve radica en la mayor intensidad de este último. Nos hallamos aquí ante un poema de extensión media, que participa tanto de la unidad del poema breve como de la variedad del poema largo, siendo este principio de la variedad en la unidad, esencial en poesía, el que articula las distintas partes del poema. Todo él está construido sobre un fondo de silencio, del que sobreviven algunos recuerdos, sedimentos de experiencias vividas. Como es sabido, los grandes melancólicos suelen buscar refugio en la noche, sumergirse en lo más profundo de su alma para cantar lo que se ha perdido irremediamente (“se canta lo que se pierde”, había dicho Antonio Machado), por eso hay tristeza y lejanía en el canto. De ahí que el poema discurra en un ámbito nocturno, que favorece la concentración, y el hablante se sienta atraído por el silencio (“Me gusta el silencio”), que le permite vencer las barreras del tiempo histórico y volver a vivir el tiempo incontaminado de la infancia, proyectándolo sobre sus propios hijos. En tal sentido, la estrofa cuarta aparece como núcleo del

poema, pues en ella “la serpiente *blanca*”, símbolo ligado a la renovación de la vida, recupera “la distancia perdida”, pues es señal de lo originario, según indica el color blanco, el color de la iniciación, de lo que es anterior a la caída en la historia. Y puesto que el silencio se esconde detrás de las palabras, nos deja escuchar una voz distinta, que viene de otra parte y nos busca para nombrarnos. La noche, al igual que el silencio, revela los sonidos secretos de la naturaleza, por eso en las cosmogonías órficas aparece como engendradora de todas las formas, rescatándonos de la división y devolviéndonos a la unidad, ya que la poesía es el lenguaje de los orígenes. Frente a los excesos de la grandilocuencia, lo que hace el silencio es instalarnos en la intimidad, según ponen de relieve las formas verbales en primera persona, y romper los límites de nuestra finitud. A fuerza de repetir lo que todavía queda por decir, la palabra musical, nacida del silencio, cumple en cada nueva manifestación una aproximación a lo imposible, que es el objeto de toda poesía.⁵

La tarea del arte consiste en manifestar lo eterno en sus formas efímeras. Puesto que lo real subyace en lo perecedero, el lenguaje poético, en cuanto creación artística, tiene un carácter iluminador, de penetración en lo desconocido. Partiendo de ese más allá que hay en las cosas y en cada uno de nosotros, el *mysterium tremendum* del que habla Rudolf Otto al referirse a lo sagrado, hay que situar la comprensión de la poesía no sólo en la metamorfosis de la destrucción creadora, sino también en la revelación de la realidad que se transfigura para alimentar nuestra esperanza. La escala de Jacob, por la que los ángeles bajan del cielo a la tierra, debe considerarse sagrada a causa del espíritu de gracia heredado que vive en ella. De forma análoga, la palabra poética, en su función mediadora entre dos mundos, se funda en una experiencia que es a la vez inmediata y simbólica, concreta y alusiva, y exige un estado de espera, de absoluta disponibilidad, pues el acto de poetizar radica esencialmente en una fidelidad. La poesía comienza cuando, permaneciendo oculta y sin dejar de ser extraña, se descubre y nos habla. En los poemas que componen *El vértigo sagrado* (1998), cada situación concreta, sin

⁵ El poeta astorgano siempre ha creído en la rememoración machadiana de los espacios. En este sentido, véase mi ensayo “Memoria y esperanza en Antonio Machado”, en *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado*, Madrid, Devenir, 2006, pp.107-128. En cuanto al fondo irreductible del silencio en que el lenguaje se forma, remito al estudio de S.Kovadloff, *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé, 1993.

perder su sentido literal, mantiene también en sí misma un exceso de sentido como figuración de una realidad superior, confundiéndose ambos sentidos en el movimiento dialéctico del poema. Vivir en el instante creador supone no detenerse, participar en ese torbellino de las ausencias y las voces, en ese juego de luces y sombras al que alude la cita inicial (“La sombra es otro vértigo que nace detrás de la montaña”), presente a su vez en las citas que enmarcan cada grupo de poemas y generadora de un lenguaje simbólico que revela una realidad *más allá* de su apariencia sensible. Si la muerte es devenir y la sombra va ligada a la muerte, que es el otro lado de la vida, sólo la sombra nos permite seguir adelante, acceder a una nueva luz. Así se presenta el poeta al final del libro, dispuesto a hundir en la sombra lo que resulta demasiado visible (“Cuando quieran las manos, / hundirse en estos surcos de la tierra, / ya no estaré, *la sombra me conoce*, / sabe que soy del fango que se seca”), despojar lo vivido de cualquier adorno superfluo e instalarse en la sombra, el reverso de la forma, que nos abre a la posibilidad de la creación. Nada mejor que penetrar en la más densa oscuridad para reaparecer en la unidad de lo abierto. Así finaliza el libro y con él todo el periplo vital, haciéndose la memoria y la palabra una sola experiencia:

XLI

En la maceta tengo sepultados
dos pedazos lejanos del desierto
y el color de la tierra.

Tengo también un huerto de moho
5 que guarda el llanto de los peces
y en la cómoda blanca dejo un frasco
de perfume amarillo,
es muy pequeño,
allí me cabe todo, casi todo,
10 el ruido
y el silencio.

La grandeza del lenguaje poético, ajeno siempre a las abstracciones de estilo y manera, reside en su poder de encarnación de las cosas. Este poema, que tiene mucho de voluntad testamentaria, según indica la forma verbal “dejo”, se forja con esa capacidad de alojamiento, pues los símbolos sobre los que gira, “la maceta”, “un huerto de moho” y “un frasco de perfume amarillo”, contienen

respectivamente lo estéril (“el desierto”) y lo fecundante (“la tierra”); el lamento por la pérdida de lo vivido (“el llanto de los peces”), y el deseo de supervivencia, representado por el perfume, que va ligado al simbolismo penetrante de lo aéreo, saturado de recuerdos y nostalgias. De esta manera, ese frasco pequeño, capaz de alojar la totalidad (“allí me cabe todo”), se convierte en expresión de la palabra poética, que alberga en sí misma “el ruido / y el silencio”, términos destacados en el poema tanto por su aislamiento como por su posición final. Sólo desde esa experiencia totalizante, que lo abarca y lo comprende todo, puede la palabra poética aspirar a lo imposible, que es la medida de lo real.⁶

Si *El vértigo sagrado* (1998) muestra una inquietud por penetrar el misterio de la naturaleza, un sueño verde en el ideal de la memoria, *Sombras de un invierno* (1999) continúa con la función de dar cuerpo a las sombras que en otro tiempo poblaban los recuerdos y que el transcurrir temporal las ha hecho envejecer. Puesto que el hombre es un ser de diferencias y la memoria constituye la entraña misma del lenguaje, la voz que aquí nos habla, fragmentaria y plural, intenta fijar el reconocimiento de lo esencial, de aquello que permanece en el recuerdo, pues la memoria está hecha del contraste entre recuerdos y olvidos. Tal vez por eso la memoria se convierte aquí en el signo más profundo de la identidad del hablante, como anticipa la cita de una de sus partes (“Os guardo la memoria / De lo que fue aquel pueblo”), pues lo que hace la palabra poética es salvar del olvido las vivencias más íntimas, hacerlas intemporales. Esta inmortalidad capturada, este instante sustraído al tiempo que pasa, es lo que se percibe en uno de los poemas más singulares del libro:

X

Mas la tarde no pasa
Se ha parado
En el brocal de un pozo.
Su escenario está cuidado por un hombre
5 Condenado por siempre a ser su dueño.

⁶ Para la penetración del perfume, que va ligado al simbolismo aéreo, véase el estudio de G.Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958. En cuanto al sentimiento de nostalgia, en una poesía tan saturada de recuerdos como la del poeta astorgano, remito al trabajo de C.Gurméndez, *Diez sentimientos clave*, Madrid, FCE, 1997, pp.47-53.

Imitaré el jardín que ya no existe.
Soñaré junto a él.

Tiempo que mece.
Escarcha que recorre los inviernos.

Conocer es distinguir y distinguir es recordar. La memoria, que nunca está quieta, introduce cortes, saltos en el vacío, espejos rotos, que la palabra poética trata de recomponer en su vuelta incesante al origen. Somos retorno porque somos palabra. Frente al discurso lineal del tiempo cronológico que nos acompaña (“Tiempo que mece”), se alza el tiempo cíclico de la naturaleza, sometido a constantes metamorfosis que se entrecruzan y superponen. El poeta ha de ser huésped del jardín, imagen del paraíso perdido, del hombre no escindido, de ahí que el hablante tienda a convertirlo en materia de ensoñación (“Soñaré junto a él”). Sólo en ese estado de inocencia natural, cuya característica sería la contemplación, es posible detener el tiempo que nos cambia (“Mas la tarde no pasa / Se ha parado / En el brocal de un pozo”), siendo el símbolo del pozo, síntesis cósmica de los tres niveles del mundo, expresión de un centro espiritual, donde la palabra se abisma para dar paso a la generación. Conocimiento o saber de experiencia, no de ciencia, que sólo el instante del tiempo estético, el instante fingido, puede dar cabida en lo incondicionado de su plenitud (“¡Detente! ¡Eres tan bello!”, nos dice Shakespeare en *La tempestad*). En último término, lo que se pone de manifiesto en la experiencia artística es el “permanece todavía”, la potencia del instante para hacernos presente la eternidad. Contra la discontinuidad esencial del tiempo histórico, que se hace visible por grados sucesivos de erosión y desgaste, lo que hace la irrealidad del instante creador es poner a prueba la realidad entera, conservar lo absoluto de lo que es.⁷

El tiempo de la infancia es un tiempo mítico, circular, cuya atemporalidad sólo es recuperable por la voz del poeta. Con el regreso a la infancia volvemos a encontrarnos en el origen, en el principio de toda posibilidad, de modo que el acudir a la simbólica del blanco para

⁷ Refiriéndose a la síntesis realizada por el instante poético, ha señalado G.Bachelard: “La poesía es una metafísica instantánea. En un breve poema, debe dar una visión del universo y el secreto de un alma, un ser y unos objetos, todo al mismo tiempo”, en *La intuición del instante*, México, FCE, 1987, p.89. En cuanto al jardín como símbolo de la reconciliación del hombre con la naturaleza, véase el estudio de R.Asunto, *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos, 1991.

volver a la luz primera, como sucede en *Alacenas blancas* (1999), supone una apertura del mundo y de la escritura (“Lo importante es conservar la sensación de blanco, la sensación abierta que produce el blanco”, afirma el pintor Esteban Vicente). Sólo se puede escribir desde el reconocimiento de aquello que es permanente y esencial, desde la instalación en ese recinto cósmico de la casa, imagen íntima del espacio interior y constitutiva de la ensoñación. Dado que la infancia sigue viva en el sueño, donde se han enraizado los recuerdos, nada mejor que evocarla por medio de imágenes naturales, que están al margen de la historia y sirven para conjurar la distancia de ese espacio perdido. Con ellas vuelve la infancia a encontrar su forma primera, a convertirse en centro del mundo:

LXIX

Ser solamente nada me consuela
Para nacer del surco que se oxida.
Tengo raíz de sol,
Lluvia de vida.

- 5 Tengo también guardado en la alacena
Un vaso de cristal
Con tierra oscura.

Si tenemos en cuenta que este poema forma parte de un grupo precedido por la cita (“Cuando las noches vuelven / A ser de los inviernos”), donde la analogía nos devuelve al largo pasado de la infancia, no resulta difícil apreciar que lo que singulariza a este poema es su proyección simbólica, la posibilidad de vivir la vida en lo que está más allá de lo fáctico y efímero. La concentración en unos pocos objetos simbólicos (“raíz de sol”, “Lluvia de vida”, “Un vaso de cristal / Con tierra oscura”), que procuran mostrar, subrayando lo particular, la totalidad de la existencia que trasciende a todos los humanos, tiene que ver con la intensidad del instante poético (“Tengo”), que es lo único visible por el hombre total. Si el hablante se resiste a perder ese mundo ideal (“Dondequiera que haya niños, existe una edad de oro”, había dicho Novalis), que es lo único que lo consuela de los estragos del tiempo y del acoso de la muerte (“del surco que se oxida”), se comprende que todo se concentre en el presente de la palabra poética, que gracias a su mediación hace que el pasado feliz de la infancia se reactúalice plenamente con la simple presencia de los objetos domésticos. Vista desde tal perspectiva, la

necesidad de mediación, que es la esencia de lo humano, busca llevar más allá lo próximo y traer más acá lo lejano. Tal es el movimiento de la poesía, que extrae su fuerza de lo oscuro y existe para salvar el mundo.⁸

En la tradición céltica, el roble, dotado de fuerza y sabiduría, se convierte en el árbol por excelencia, en el eje del mundo. Esta función axial se cumple en *El liquen de los robles* (2000), donde la presencia de la muerte como reverso de la vida se proyecta sobre una escritura que deja ver algo no dicho, pero presente, en la sombra de las palabras (“La oquedad que contienen las palabras”, nos advierte la cita inicial). Son poemas contruidos en torno a la idea de evocación y en los que la muerte, el instante de todos los instantes, mantiene una relación esencial con el lenguaje. Si tenemos en cuenta que en la tradición occidental el hombre aparece a la vez como el *mortal* y como el *hablante*, cualidades inseparables a partir de su fundamento negativo, esa experiencia radical aparece asumida por el lenguaje mismo, pues hablar de la muerte es hablar de lo otro, de aquello que somos y nos busca para nombrarnos. Este lenguaje concebido como indeleble presencia del otro, donde el sujeto está excluido y que empieza a desarrollarse en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en los escritos de Nietzsche y Mallarmé, deviene discurso del límite, puro rumor en la inmediata negación de lo que dice. En ese vacío, percibido como distancia de la espera, se instalan algunas de las composiciones más significativas del libro, como el poema décimo, donde el lenguaje, liberado y abierto hacia su propia ausencia, se revela como transparencia recíproca del origen y de la muerte:

X

Suena a nadie, verdad que mira y muere
Tengo presente el tiempo en la ceniza

⁸ El título del libro, plenamente simbólico, nos invita a ir más allá de lo meramente biográfico. Porque esas “alacenas blancas”, que guardan objetos perdidos en el recuerdo, forman parte a su vez de la casa familiar, ligada al mundo de la infancia. Para el simbolismo de la casa como espacio íntimo, véase el estudio de G.Bachelard, *Poética del espacio*, México, FCE, 1965, pp.35-112. En cuanto al tema de la infancia en la poesía española de postguerra, remito al trabajo de E.Balmaseda, *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1991.

Pájaros fríos, lentos cangilones
De una noria que muere y se desliza.

- 5 Tiempo de atrás, de siempre en mi quejido
Hubo razón de prisa y sementera
Que tengo el esqueleto de cornisas
Y yuntas del papel en la guantera.

- Otros dirán también que me he marchado
10 Para vivir un sueño no vivido
Y por morir no muero en esta celda
Húmeda de pasión y sol vencido
Y ahora que nos conoce la locura
Y el tiempo se derrite para daros
15 La tempestad del orbe en una esfera.

Que tengo que vivir para mataros.

Desde el nombre que se da a sí mismo Ulises en la *Odisea*, que le permite escapar de Polifemo y regresar a Ítaca sin que nadie lo reconozca, hasta la metáfora de la no identidad, a la que se reduce *El hombre sin atributos* de Musil, esa figura negativa, con su carencia de identidad, se ha instalado en el pensamiento occidental y lo ha hecho perdurar. Por eso aquí, cuando el hablante empieza diciendo “Suen a nadie”, en realidad, a lo que se refiere es a un tiempo perdido ya para siempre y que, a pesar de todo, quiere que siga presente en el recuerdo. Consciente de que los que son *nadie* conservan esa mirada original, esa inocencia propia de la infancia, el poeta construye un discurso simultáneo, en el que la unión de formas verbales en presente (“mira y muere”, “muere y se desliza”), indicadoras de transformación; el empleo de un lenguaje paradójico (“Para vivir un sueño no vivido”, “Y para morir no muere en esta celda”, “Que tengo que vivir para mataros”), que subraya la tensión que padece el hablante entre la pérdida y la recuperación; y el instante creador de la locura como forma de retornar a lo simultáneo (“Y *ahora* que nos conoce la locura”), se intercambian en el poema, más allá de la similitudes fonéticas y semánticas, para darnos a entender que la pérdida de identidad es una experiencia de intentar lo imposible. En el fondo, ninguna identidad es absoluta y, como exclama el Lucifer de Milton, “prefiero ser Nadie si no puedo ser Yo”. Bajo las ruinas del tiempo pasado, en las que resuenan ecos machadianos (“lentos

cangilones / De una noria”) y hernandianos (“sementera”, “esqueleto”, “yuntas”), lo que subyace es un deseo de inmortalidad, pues la manera de ser nadie o de decir en nada es lo que convierte al lenguaje en todo (“Para venir a saberlo todo / no quieras saber algo en nada”, había dicho san Juan de la Cruz). La fuerza de Nadie radica en la posibilidad de ser otro, en vivir al borde del abismo, en el límite de toda escritura, para convertirse en la identidad del mundo.⁹

Poetizar es una actividad completa, que ocupa todo el tiempo y exige del que la practica una dedicación absoluta. El poeta no tiene ninguna vida que escribir, sólo retazos de memoria que lo van tejiendo a lo largo de su periplo existencial. La persistencia de temas dominantes, la memoria de la infancia, el problema del tiempo, la presencia de la muerte, además de mantener una continuidad en la escritura (Bastaría recordar, entre varios ejemplos, el final del poema XXVIII, de *Alacenas blancas*, que incorpora el comienzo del poema XX, de *Sombras de un invierno*), nos sumerge en un mismo clima afectivo. Sin embargo, en un momento determinado, aparecen una serie de signos que nos avisan de que algo ha cambiado en la escritura del poeta. Tras varios años de búsqueda, Adolfo Alonso comprendió que la máxima intensidad del sentimiento sólo se podía lograr despojando a los poemas de cualquier referencia al mundo convencional. Si en los primeros libros el poeta astorgano encontró para su poesía un ámbito propio, el de las tierras de la Maragatería, a partir *Del rojo al negro* (2000) hay una nueva inflexión en su escritura, un deseo de situarse más allá de la materia, de conservar de ella los elementos más sutiles. En realidad, esa dialéctica que rige el conjunto, el movimiento pendular de la vida a la muerte, no sólo supone una incorporación definitiva del discurso plástico al poético, que le sirve al poeta para expresar la eternidad del tiempo paralizado, según escribe José Hierro en su iluminador prólogo, sino también para plasmar la totalidad con la reunificación de lo separado, que es la función del arte y del pensamiento. La mezcla del rojo y el negro, o

⁹ Frente al mundo neoliberal en el que vivimos, donde se lucha por ser Alguien reconocido, Nadie es la metáfora de la falta de identidad, del hombre que vive en la soledad del exilio, que así se revela como la forma suprema de solidaridad con la realidad en su plenitud. A este ser carente de identidad, que es el poeta y al que se ha referido Keats en una conocida carta a Richard Woodhouse, se dirige el estudio de D.González Dueñas, *Libro de Nadie*, México, FCE, 2003. En esta misma línea se sitúa el ensayo de J.A.Valente, “La poesía: conexiones y recuperaciones”, en *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII (diciembre, 1970), pp.42-44.

mejor, el negro sobre fondo rojo que acompaña a cada uno de los poemas, permite darnos cuenta de que el proceso creador, con su alternancia de destrucción y creación, es una imagen de la vida y la muerte. Porque toda esta idea de regeneración que rige el conjunto, ya presente en los símbolos de “la lluvia”, “el paisaje blanco” y “el monte” de la cita inicial, no hace más que poner de relieve la unión de los contrarios, origen de la manifestación y la fecundidad. Así lo vemos en este poema nuclear:

VIII

- Tengo del rojo al negro solamente
Un color de metal y una condena
Conozco mi color y tu amuleto
Sueño de soledad
- 5 Rito de lunas
Van tornando en matiz más infinito
Rojo de la pasión
Negro del grito
Del ruego, de lo oscuro de la mente.
- 10 Fuego del rojo
Llama que calcina
Y cambia por los óxidos ajados
Esperma de pasión
Vieja cocina
- 15 Y negro sobre el luto destronado.
Ceniza en el paisaje de los templos.

Los poemas de este libro se componen con una aproximación indecisa a la materia, sin darles órdenes, sino dejándola actuar libremente. Porque poesía y pintura se juntan a la misma búsqueda de unidad. A partir de un sentido profundo y misterioso (“de *lo oscuro* de la mente”), en el que no se distinguen lo racional y lo sensible, el hablante pretende penetrar en lo desconocido, pues el color refleja el espacio de luz interior (“El color es la expresión de una virtud oculta”, ha señalado M.Yourcenar). Pintar no es sólo representar, sino ir más allá de los cuerpos o de sus rasgos en busca de la plegaria (“Del ruego”), de la gracia entrevista. Por eso, desde ese espacio interior que es el poema, el hablante puede entablar un diálogo silencioso con la muerte (“Conozco mi color y tu amuleto”), participar de la metamorfosis de la pintura (“Rojo de la pasión / Negro del grito”), que es el único remedio contra la destrucción. Al sumergirse en lo que los

pintores orientales llaman “la pincelada única”, esos trazos de rojo y negro mezclándose y sosteniéndose mutuamente, es posible acceder a lo universal, al mundo en su conjunto. Porque lo que aquí se propone es una estética de la metamorfosis (“Llama que calcina / y *cambia*”), a través de un movimiento creativo que incluye en sí los contrarios: el rojo y el negro, la vida y la muerte, lo manifiesto y lo oculto. En este sentido, la metamorfosis contiene en sí misma la continuidad entre lo familiar y lo extraño, una aventura hacia la unidad a la que aspiran la pintura y la poesía. Por este motivo, ambas cumplen una función reveladora, pues el sentido reside siempre en lo que todavía no ha sido dicho. De ahí que el reconocimiento de la muerte en la vida, que es una forma de sublimar su destino mortal, le permita al poeta llegar a lo esencial, saber cómo el abismo del negro, animado por el “Fuego del rojo”, vuelve a ser regenerador, puesto que la “Llama que calcina”, forma misma de la palabra, lo que hace es llevar la memoria de lo vivido al estado de un puro abrasar. Igual que la imagen del Fénix irradia un nuevo nacimiento de su destrucción, también el poema, lugar de intercambio, ilumina un nuevo sufrimiento bajo las cenizas todavía calientes (“Ceniza en el paisaje de los templos”), siendo ese discurso inflamado, que renace sin cesar de su propia transformación, la sustancia misma del lenguaje poético.¹⁰

En el espacio singular del sueño, el alma pasiva, abandonada a sí misma, ha de ir más allá, llevando la realidad, sentida como fragmento desde un centro invisible, hacia una visión que tiende a ser un orden, pues lo real está siempre en otra cosa. Y a medida que la emoción se va haciendo un lugar en la representación de la imagen, en su esporádica e intensa aparición, la palabra aísla ese instante de libertad lograda y lo mantiene adherido al ritmo natural de la respiración. Así fluyen los poemas de *Zoología de los sueños* (2003), con ritmo igual y acordado, como si la continuidad de su discurso obedeciese a la convergencia de naturaleza y poesía. Hundiendo sus raíces en la

¹⁰ Aludiendo a esta complementariedad de vida y muerte, señala F.Portal: “En una pintura egipcia que aparece grabada e iluminada en la *Description de l’Égypte*, unos hombres rojos cortan la cabeza a unos hombres negros; los hombres rojos miran a Oriente, de donde procede la luz, y los hombres negros a Occidente, que es la región de las tinieblas”, en *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta editor, 2005, p.87. En cuanto a la relación de la metamorfosis y la poesía, tengo en cuenta, entre otros, el breve y lúcido ensayo del poeta sirio Adonis, “hacia una estética de metamorfosis”, *Revista de Occidente*, 232 (septiembre 2000), pp.123-128.

mitología que trasciende al hombre, la escritura muestra aquí el espesor de su tejido en el sueño, límite entre vida y muerte, donde lo animal, en cuanto arquetipo de las fuerzas cósmicas, tiene el valor de símbolo, de revelación (“La luz es el primer animal visible de lo invisible”, señala Lezama Lima). Transparencia de la luz animada por el fondo sagrado del abismo. Así lo vemos en el poema décimo, donde la asociación de poesía y pintura, de la palabra con el pez, nos inserta en el rito de la restauración cíclica:

Me beberé tu hiel
Seré tu sueño
La arcana fantasía.

Me inquieta la verdad cuando se rompe
5 En las manos que dejan que este rito
Sea la despedida de la siembra.

Que mi fragmento blanco es otra luna
Textura que conozco y me devuelve
A la lejana hoguera del invierno.

En las culturas tradicionales, desde los *Upanishads* hasta los *quipos* peruanos, el simbolismo del tejido se relaciona directamente con el de la escritura. Tejer es crear formas nuevas, de manera que la urdimbre de la escritura, el hilo que teje la trama (“Textura”), sirve para expresar el ciclo de renovación cósmica. Por eso el lenguaje del poema, a través del valor determinativo de la adjetivación (“La *arcana* fantasía”, “mi fragmento *blanco*”, “la *lejana* hoguera”), que pone de relieve una cualidad escogida por el hablante; la abundancia de formas verbales en primera persona (“Me beberé”, “Seré”, “Me inquieta”, “conozco y me devuelve”), que subrayan la implicación del hablante en lo que dice; y la correlación simbólica (“hiel”, “siembra”, “luna”, “hoguera”), que sirve para intensificar un mismo sentimiento de renovación, tiene una relación original con la escritura, impulsada por un deseo de totalidad. Con la conciencia del que se siente desplazado de su lugar de origen, el poeta no quiere “despedirse de la siembra”, pues lo seminal, con su alternancia de la vida y la muerte, guarda una analogía con el proceso poético de las sombras a la luz, sino participar de todo ese ciclo de destrucción y creación. Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en las imágenes que condensan, como la iluminación poética,

elementos de una experiencia lejana, produciendo en el lector una sensación de reconocimiento. En este sentido, la palabra poética, hospitalaria a las sugerencias que recibe, se muestra como “fragmento blanco hacia *otra* luna”, símbolo de fecundidad y renovación, capaz por sí misma de devolvernos al origen (“a la lejana hoguera del invierno”), al tiempo ideal de la infancia que sustenta nuestra existencia. Puesto que esa totalidad se ha perdido, lo que hace el fragmento es leer el pasado como si fuera un sueño, restaurarlo en el presente mediante la imaginación poética (“La arcana fantasía”). Entre ambos extremos, la repetición y el conocimiento único, el poema se muestra como espacio imaginario de identificación.¹¹

Ninguna soledad es ajena al recuerdo. *Plegaria de metal* (2003) es un libro que se labra en la distancia, donde se forma la palabra, que enciende la memoria. Acaso sea conveniente tener en cuenta dos hechos: el cambio de título, de *Estucos del pasado*, según vemos en el poema XXXVII, a *Plegaria de metal (memoria de la tarde)*, extraído del poema XLVIII (“*Plegaria de metal, viejo instrumento / Para encender hogueras apagadas*”), y matizado por el paréntesis, que actúa como comentario y añade una nota de melancolía al conjunto; y el límite entre lo viejo y lo nuevo, si bien el regreso a las raíces no supone un giro decisivo en su escritura. Desde Mallarmé, la plenitud de la página blanca, espacio vacío de la formación, donde conviven la inocencia y la memoria, ha acompañado a la obsesión por el libro total en la escritura moderna. Al otro siempre se le ama en su ausencia, espera de alguien, y esa relación se establece a través de la lengua. Según Kafka, “hablar es sopesar y delimitar”, elegir entre el recuerdo y el olvido, de manera que esa distancia como lugar de la no interrupción da sentido al que, superando los límites, acepta el riesgo de la escritura. El sentimiento de esta distancia, espacio de signos que fermentan entre palabras perdidas, parece estar en el centro del libro, particularmente en la serie que va del poema XXV al XXXVII, todos

¹¹ *Zoología de los sueños* (2003), prosigue la colaboración del poeta astorgano con pintores, ya iniciada en *Diario de la lluvia* (1998), con Álvaro Delgado, y continuada en *Del rojo al negro* (2000), con Luis Feito. En este caso, la combinación del fondo morado de los poemas con las figuras azules de Ramón Villa sirve para configurar un fondo onírico, unas zonas de sombra y luz, donde sueño y realidad conviven. En este sentido, véase el trabajo de María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela, 1992, pp.199-140. En cuanto al simbolismo del tejido, relacionado con la escritura, remito al estudio de R.Guénon, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Ediciones Obelisco, 1987, pp.104-111.

ellos precedidos por el reverso de la sombra fecundante (“La sombra se convierte en firmamento / En el instante mismo / En que la vida / Rompe su plenitud / Y se transforma / En una oscura noche”). En semejante vacío, la proximidad de la muerte se hace sentir de tal forma que impregna la palabra entera, alcanzando ésta su más alto nivel de expresión en la apertura de su despojamiento:

XXVI

En la muerte que late sobre un cetro
Y ordena la esperanza
Depositó el sudor que en este tiempo
Había recogido.

- 5 Luego corté la ausencia,
Dejé su poso áspero en el suelo
Del salón de un palacio
Y me marché desnudo.

En poesía, la distancia no separa, sino que une. El hablante lo expresa de forma explícita en el breve poema XVIII (“Por ser después de todo la distancia / *Se une* tu pasado con el mío”). Si las palabras, en su insuficiencia, muestran lo que queda por decir, lo cierto es que, en la distancia, se abre una zona de indistinción, de ambigüedad propiamente creadora, donde la muerte y el lenguaje forman una sola experiencia. Por eso, la forma verbal en indefinido (“Depositó”, “corté”, “Dejé”, “me marché”), tiempo poético por excelencia, expresa un acontecimiento, un resultado de acción y de pasión, que reclama el riesgo de escribir o decir algo nuevo. Entre el recuerdo y el olvido se interpone el fluir ininterrumpido de la ausencia, forma de reinstaurar la relación entre el ser y el lenguaje, de manera que disolver ese estado intermedio (“Luego corté la ausencia”), equivale a aproximar el instante a la eternidad, superar un tiempo de opresión, simbolizado por la autoridad del “cetro” y el artificio del mundo convencional (“Del salón de un palacio”), y abrirse a lo desconocido, a la desnudez (“Y me marché *desnudo*”), atributo de lo sagrado y símbolo del retorno al estado primordial. La experiencia del límite es, por tanto, una lucha entre los oscuros poderes de los dioses y la certeza de la derrota inevitable del poeta. Y en ese espacio cambiante y humano, donde habita el ángel caído, la ilusión de una vida sin límites brota de nuestra propia limitación. Y lo que hace la palabra poética es *extralimitarse*, dejar de pertenecer al discurso público, para

que lo no verbal aparezca en lo verbal. Sólo así, recuperando su desnudez, desorganizando el orden y las reglas, puede la palabra ser sin más, prolongarse en la distancia que hace cálido el mundo.¹²

Todo texto artístico ofrece a la vez una tendencia presencial y trascendente. Cuando en los últimos años se viene hablando de una “poética de la presencia”, no se alude a una realidad representada, sino liberada de cualquier referente y abierta a la manifestación de su propio sentido. Y cuando se hace referencia a una “poética de la trascendencia”, lo que se pone de relieve es una dimensión simbólica que circunda el sentido objetivo y se encarna en la imagen, cuya función es transformar la realidad. De hecho, ambos movimientos son complementarios, porque lo presencial permite la revelación de lo sagrado, de aquello que todavía no ha sido dicho, y lo trascendente, al acercarnos al *otro*, a lo que viene del otro lado, es la manifestación del sentido, generándose un advenimiento del ser en la obra de creación. La presencia tiene que ver con el espíritu alojado en la materia; la trascendencia, con la posibilidad de la palabra de captar la infinitud. Si lo simple es el mundo de la realidad elemental, tal como la sentimos espontáneamente, ¿no sería, para Adolfo Ares, la presencia, captada como pensamiento integral de trascendencia y transparencia, el hilo conductor de su escritura? Se trata, pues, de ir más allá de las apariencias, de decir lo que está ahí detrás y que el poeta no consigue verbalizar. Por eso el poeta astorgano insiste en la memoria perdida de la infancia, que nos devuelve a una especie de primer grado de las cosas, a un estado natural de vegetación en el que todo es lo que es.¹³

El artista crea para dar sentido al caos del universo, mirando al mundo como si lo contemplara por primera vez y sintiendo la necesidad de lo espiritual en el lenguaje, que nos lleva más allá de la

¹² En cuanto a la no pertenencia de la palabra poética al discurso público, a su capacidad de *trastornar* los usos normales del lenguaje, véase el ensayo de J.Derrida, “Dispersión de voces”, en *No escribo sin luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1999, pp.149-184. Sobre la experiencia del límite como visión integradora, donde intuición y reflexión convergen, remito al estudio de E.García, *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

¹³ De esta “poética de la presencia”, que no ha dejado de proclamar la simplicidad de las cosas y que ha encontrado una de sus principales manifestaciones en la escritura de Yves Bonnefoy, ha hablado J.Negueruela en su estudio, *Un arte presencial. De Yves Bonnefoy a Miquel Barceló*, Madrid, Devenir, 2007. En cuanto a la relación de Adolfo Ares con la naturaleza, próxima a la de los artistas del Renacimiento, que concibieron el arte como descubrimiento de la realidad, remito al estudio de A.Banfi, *Filosofía y literatura*, Madrid, Tecnos, 1991, pp.54-56.

representación. Por eso, en el caso de Adolfo Ares, la mayor parte de sus poemas no tienen título y el efecto de lo dicho radica en esa sensación de primordialidad, como si cada palabra fuera el momento inicial que se pronuncia y da sentido a todo. Para un poeta que escribe dentro de la tradición que ha heredado y que, al hacerla suya le da nueva vida, la poesía es un acto anónimo de creación, como querían Rilke y Juan Ramón, en el que lo esencial no es libro acabado o perfecto, sino el desarrollo de una escritura que es ella misma la encarnación de un deseo insatisfecho, regida por el ritmo de las estaciones y que lucha por asegurarse su autonomía gracias a la combinación de dos elementos básicos: la relación con la naturaleza y la proximidad a una estética de lo diminuto, de los objetos que advienen singulares en el orden de la vida, ligados a la unicidad del instante, y con los que el hombre vuelve a lo mejor de sí mismo.

Porque cuando leemos los poemas de Adolfo Ares, en los que habla siempre la voz de lo natural, advertimos en ellos una intensa vitalidad, fruto de una relación *simpatética* con cuanto le rodea, un sentido cósmico que se derrama, en su unidad y variedad, como el resonar de un mismo ritmo. Y a ese sentimiento de la vida abierta, que no es imitación sino búsqueda, corresponde un lenguaje poético, destinado a todas las metamorfosis posibles y que se estructura en torno a esa experiencia de compenetración con la naturaleza. Desde el punto de vista lingüístico, se puede decir que la cercanía del poeta astorgano a los ritmos de la lengua hablada, sin la cual no hay renovación posible, le permite crear un lenguaje dinámico, en el que el verso entra en un proceso de transformación continua y adquiere, con cada modificación, un sentido nuevo. Se ve así cómo, al tratar de interiorizar esos pocos objetos simbólicos, “los caracoles”, “las mariposas”, “el viento”, “la casa familiar”, “la penumbra del dormitorio”, “un frasco de perfume amarillo”, “el brocal de un pozo”, “la alacena”, “la hoguera del invierno”, “la ceniza”, “el surco de la sementera”, que desde sí mismos dicen la totalidad, el más mínimo de los seres se corresponde con el ciclo estacional. Tal ha sido la función del arte desde los tiempos más antiguos: sumir al hombre en la corriente vital del universo, que a su vez ha de animar a la obra artística en su conjunto. Al descubrir en sí misma los impulsos secretos que habitan los objetos, la poesía de Adolfo Ares se presenta, en su comunión profunda con la esencia de las cosas, como un proceso de intercambio entre lo particular y lo universal, como una experiencia siempre reanudada del hombre y del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Albiac, Gabriel (1986), *La muerte. Metáforas, mitologías, símbolos*, Barcelona, Paidós.

Asunto, Rosario (1991), *Ontología y teleología del jardín*, Madrid, Tecnos.

Bachelard, Gaston (1958), *El aire y los sueños*, México, FCE.

— (1965), *Poética del espacio*, México, FCE.

— (1987), *Intuición del instante*, México, FCE.

— (1992), *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós.

Balmaseda, Enrique (1991), *Memoria de la infancia en la poesía española contemporánea*, Logroño, IER.

Banfi, Antonio (1991), *Filosofía y literatura*, Madrid, Tecnos.

Derrida, Jacques (1999), “Dispersión de voces”, en *No escribo con luz artificial*, Valladolid, Cuatro Ediciones, pp.149-184.

García, Eduardo (2005), *Una poética del límite*, Valencia, Pre-Textos.

González Dueñas, Daniel (2003), *Libro de Nadie*, México, FCE.

Guénon, René (1987), *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Obelisco.

Gurméndez, Carlos (1997), *Diez sentimientos clave*, Madrid, FCE.

Kovadloff, Santiago (1993), *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores.

López Castro, Armando (2006), “Memoria y esperanza en Antonio Machado”, en *Un canto de frontera. Escritos sobre Antonio Machado*, Madrid, Devenir.

Metzner, Ralph (1988), *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*, Barcelona, Kairós.

Nancy, Jean-Luc (2003), *Corpus*, Madrid, Arena Libros.

Negueruela, Jacinta (2007), *Un arte presencial. De Yves Bonnefoy a Miquel Barceló*, Madrid, Devenir.

Portal, Frédéric (2005), *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, José Olañeta editor.

Tusell, Javier (2007), *Historia de España en el Siglo XX*, Madrid, Taurus.

Valente, José Ángel (1970), “La poesía: conexiones y recuperaciones”, *Cuadernos para el Diálogo*, XXIII, pp.42-44.

— (1971), “El lugar del canto”, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI.

Weinrich, Henry (1999), *Leteo. Arte y crítica del olvido*, Madrid, Siruela.

Zambrano, María (1992), *Los sueños y el tiempo*, Madrid, Siruela.